

В диссертационный совет 23.2.027.01,
созданный на базе федерального
государственного бюджетного образовательного
учреждения высшего образования
«Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

доктора искусствоведения, доцента Груцыновой Анны Петровны
на диссертацию Головниной Наталии Анатольевны
на тему «Балеты композиторов группы “Шести” в постановках ведущих
антреприз 1920-х годов: варианты жанрового прочтения»,
представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Вопросы изучения балета во всей его совокупности, которая включает в себя не только проблемы хореографии, сценографии и драматургии, но и музыку спектакля, всё больше занимают авторов современных научных работ. К счастью, в наше время партитура балета более не считается произведением «несерьёзным», недостойным научного исследования. Благодаря приходу в этот жанр Л. Делиба, П.И. Чайковского, А.К. Глазунова и других композиторов, являющихся признанными симфонистами, музыка балета встала в один ряд с произведениями других инструментальных жанров. Впрочем, среди многочисленных примеров подобных сочинений можно назвать как наиболее популярные для исследования образцы (например, балеты П.И. Чайковского или И.Ф. Стравинского), так и произведения, которые, как правило, рассматриваются бегло, лишь в виде упоминания, а иногда и вынуждены составлять своего рода контекстный фон при изучении других сочинений или явлений.

Как ни странно, к подобным произведениям можно отнести и балеты, созданные композиторами, входившими во французскую «Шестёрку». Некоторые из них рассматривались исследователями в общей картине творчества конкретных авторов, о других более всего писали исследователи, анализировавшие тенденции развития балетного спектакля первых десятилетий XX века. Однако не было создано ни одного исследования, которое было бы посвящено *всем* балетам, принадлежащим этим шести французским композиторам. Выбор подобной темы (надо признать — объективно чрезвычайно объёмной) и определяет как её **актуальность**, так и **новизну**. В данном случае мы имеем дело с первым комплексным исследованием почти всех балетов, принадлежащих композиторам французской «Шестёрки».

Изучая партитуры балетов и обращаясь к информации, касающейся их постановок, Н.А. Головина выявляет жанровые и стилевые особенности этих

сочинений, отмечая преобразования, которые происходили в западноевропейском балете первых десятилетий XX века. Тщательный анализ музыки спектаклей позволил автору сформулировать **научные положения, выносимые на защиту**, которые касаются как разных сторон балетных постановок, так и их взаимодействия с другими жанрами музыкального искусства и иными искусствами.

Теоретическая значимость исследования заключается во введении в научный обиход некоторых новых сведений, касающихся и конкретных балетов, и деятельности исполнявших их трупп. Кроме того, проведённое исследование способно стать отправной точкой для дальнейшего анализа деятельности западноевропейских балетных трупп того времени. Особо следует отметить два Приложения, первое из которых («Спектакли, поставленные антрепризой «Шведские балеты»») представляет собой важный справочный материал для исследователей, а второе и третье («Балет Д. Мийо «Салат»» и «Поэтические тексты балета «Лани» с переводом») способны помочь при дальнейшем изучении конкретных произведений.

Практическая значимость естественным образом заключается в возможности использовать материалы исследования во многочисленных лекционных курсах, касающихся вопросов истории музыки, музыкальной формы, отчасти — истории балетного театра, а также смежных с ними дисциплин.

Следует отметить несомненную научную ценность первой главы («Идеи театрального синтеза в антрепризах «Русский балет» С.П. Дягилева и «Шведские балеты» Р. де Маре»), в которой выстраивается широкий контекст исследования, включающий в себя проблемы постепенного развития и трансформации балетного жанра в западной Европе (под влиянием спектаклей труппы С.П. Дягилева), а также историю возникновения антрепризы «Шведские балеты». Эту главу отличает размах исследовательской мысли и опора на многочисленные источники (в большинстве — иноязычные). Единственное пожелание, которое можно было бы в данном случае высказать, это предложение использовать в разделах данной главы более мелкую структуру текста с делением на параграфы (как это сделано в последующих главах). Это облегчило бы восприятие высказываемых идей и лишило бы работу впечатления бесконечно и бесцезурно развивающегося текста.

Следующие две главы («Жанровое взаимодействие в коллективном опусе «Новобрачные на Эйфелевой башне», балетах Д. Мийо и А. Онеггера» и «Музыкальный диалог с жанровыми традициями в балетах Ф. Пуленка, Ж. Орика, Ж. Тайфер») посвящены анализу балетных партитур композиторов — участников французской «Шестёрки». Каждому из хореографических произведений в исследовании отдан отдельный параграф, в котором уделено внимание и собственно музыкальному анализу сочинения, и вопросам его сценического воплощения. Это даёт возможность бросить обобщающий взгляд на каждый из балетных спектаклей. Единственный

вопрос, который в данном случае возникает — это вопрос названий глав. Например, чем «жанровое взаимодействие», заявленное в названии второй главы, кардинально отличается от «музыкального диалога с жанровыми традициями», заявленного в третьей главе?

Следует отметить обширную Библиографию, включающую в себя 376 позиций, значительную часть из которых составляют иноязычные публикации.

Работу отличает хороший литературный стиль и сравнительно небольшое количество опечаток.

Нисколько не умаляя несомненных достоинств исследования Н.А. Головниной, всё-таки, следует сделать несколько замечаний и задать вопросы.

Замечания:

1. В некоторых случаях имеющиеся в тексте диссертации переводы вызывают желание их скорректировать, например:

— на с. 55 упоминается балет «Эль Греко» с указанием его авторского жанра («scènes mimées») и переводом «мимические сцены» (такой же пример мы находим на с. 72 в отношении «Подводной лодки»). Возможно, подобный перевод не является вариантом, предложенным автором диссертации и почерпнут из других научных работ, но представляется, что объективно более близким (но, вероятно, менее привычным для русскоязычного текста) вариантом был бы «мимируемые сцены», тогда как слово «мимический» имело бы французский вариант «mimique». Схожая ситуация образуется с определением «chanson dansée» (трактуемая на с. 165 как «песня-танец»), но точнее переводимая как «танцуемая песня». Этот вариант тоже не вполне привычен, однако, он в нём было бы подчеркнуто первенство песни, как это предусмотрено в первоисточнике;

— в сноске 390 на с. 217 фигурирует лондонский театр *His Majesty* с сопутствующим переводом «театр Ее Величества»; на самом, конечно, это «театр Его Величества», по традиции — в честь правившего тогда Георга V.

2. На с. 111 в сноске 197 автор пишет: «общая событийно-сценическая рондальность может напомнить о конкретном произведении — “Балете фей Сен-Жерменского леса” (1625). В каждом акте этого сочинения главенствовала одна фея, выход и танец которой открывал действие. Волшебница оставалась на сцене в течение всего акта, возвещая новый выход одного или нескольких персонажей, а в конце действия уводила за собой всех участников». Однако следует заметить, что присутствие на сцене персонажа не является фактором, определяющим музыкальную форму произведения. Если мы обратимся к исследованию В.М. Красовской, которого, к сожалению, нет в списке литературы данной диссертации (Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. От истоков до середины XVIII века. 2-е изд. СПб.: Издательство «Лань», «Планета музыки», 2008. 320

с.), то сможем прочесть: «Музыка выходов [«Балета фей Сен-Жерменского леса». — А. Г.] <...> являла собой “типичную двойную форму: первая половина повторяется несколько раз до начала второй, которая тоже повторяется (по схеме ААВВ) <...>”¹.

Вопросы:

1. В качестве одного из тезисов, составляющих научную новизну диссертации, Н.А. Головнина указывает следующее: «выявлены дополнительные содержательные планы музыки балетов: урбанизм (“Человек и его желание”), *обрядовость* [выделено мною. — А. Г.] (“Лани”)). Раскрытие этого тезиса мы находим на с. 176: «Композитор обратился к календарно-обрядовым и лирическим любовным текстам, наполненным характерной для французского фольклора образностью и лексикой» и далее: «Любовная проблематика балета подчеркнута и мотивом календарного майского праздника, проявившемся в текстах “Игры” и особенно “Маленькой песнотанца”. “Обрядовый” характер текстов подчеркнут композитором особенностями исполнительского состава — партии персонажей не индивидуализированы, все вокальные номера “Ланей” исполняются трехголосным хором, состоящим из сопрано, теноров и баритонов». Но использование в сочинении определённых текстов и музыкальных тем не обязательно привносит в него конкретную «обрядовость», которая, всё-таки, традиционно трактуется как ритуальность, сознательное воплощение определённого обряда в произведении. Или, возможно, автор укажет на конкретный обряд, который получает своё развитие в балете «Лани»?

2. На с. 198–199 Н.А. Головнина анализирует балет «Докучные», указывая: «Как и во многих пьесах французского драматурга [имеется в виду Ж.-Б. Мольер. — А. Г.], сюжет “Докучных” отталкивается от схемы итальянских комедийных спектаклей и строится на незамысловатой интриге». Может быть, кроме параллелей с комедией dell’arte, автор укажет и французский жанр, который получил непосредственное отражение в этой «Докучных»?

4. На с. 214, в разделе, посвящённом балету «Матросы», можно прочесть: «Можно также отметить, что звуковой ряд балета включает в себя и элементы национальной музыки других стран, особенно крайние разделы. Например, начальная сцена представляет тему, близкую русской плясовой, в ее фактуре имитируются гармошечные переборы». Хотелось бы узнать, почему в этом балете (абсолютно никак не связанном ни с русским сюжетом, ни с русскими авторами или исполнителями) возникла именно «русская плясовая» и какие ещё «элементы национальной музыки других стран» в этой партитуре усматривает автор? Вопрос не праздный, так как далее можно

¹ Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. От истоков до середины XVIII века. 2-е изд. СПб.: Издательство «Лань», «Планета музыки», 2008. С. 111.

прочитать, что «В первой, довольно развернутой по сравнению с другими картине “Помолвка и Отъезд жениха”, экспонируются образы главных героев и происходит завязка действия [...]. Сцена имеет черты куплетно-вариационной формы», «Во второй картине, фокусирующей внимание на образе девушки-невесты, применены принципы формы рондо», «Третья картина “Возвращение матросов” — следующий виток интриги. В ней представлены музыкальные портреты трех персонажей. Примечательно, что музыкальная форма данной картины — вариации [...]» и т. д. Однако указанные музыкальные формы («куплетно-вариационная», «рондо», «вариации») не могут служить цели национальной характеристики. Каким образом, на взгляд автора, использование определённой музыкальной формы («куплетно-вариационной», «рондо», «вариаций») могут служить цели национальной характеристики музыки?

5. На цитированной выше с. 214 мы читаем, кроме того, следующее: «Третья картина “Возвращение матросов” — следующий виток интриги. В ней представлены музыкальные портреты трех персонажей. Примечательно, что музыкальная форма данной картины — вариации, что создает аллюзии с балетной классикой». Что автор имел в виду под «вариациями, которые создают аллюзии с балетной классикой»? Неужели, по мнению автора, музыкальная форма вариаций и хореографическая форма вариации являются понятиями идентичными?

5. В разделе 2.4 автор рассматривает балет «Скетинг-ринг» А. Онеггера. Был ли он первым балетным спектаклем, в котором присутствовал мотив катания на коньках?

Впрочем, высказанные замечания и вопросы не умаляют многочисленных достоинств диссертационного исследования, которое можно оценить как очень хорошее, и являются лишь подтверждением того научного интереса, которое работа вызывает.

Автореферат диссертации и шесть публикаций (из них четыре в изданиях, входящих в перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ) в достаточной степени отражают содержание работы (кроме того, материалы и выводы указанных публикаций использованы автором при написании ряда разделов исследования).

Диссертация Головниной Наталии Анатольевны на тему «Балеты композиторов группы “Шести” в постановках ведущих антреприз 1920-х годов: варианты жанрового прочтения», представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, является научно-квалификационной работой, в которой на основании выполненных автором исследований проведён анализ жанровых особенностей произведений указанных композиторов, на основе чего были сделаны научные выводы относительно развития балетного жанра в западноевропейском искусстве

1920-х годов. Диссертация соответствует требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук по данной научной специальности, в том числе соответствует требованиям п. 9 Положения о присуждении ученых степеней, утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции, а ее автор — Головнина Наталия Анатольевна — заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Официальный оппонент:
 доктор искусствоведения
 по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство,
 доцент, профессор кафедры междисциплинарных специализаций
 музыковедов Федерального государственного бюджетного образовательного
 учреждения высшего образования «Московская государственная
 консерватория имени П.И. Чайковского»
 e-mail: itf@mosconsv.ru

Груцынова Анна Петровна

« 5 » мая 2022 года

Контактные данные:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
 высшего образования «Московская государственная консерватория имени
 П.И. Чайковского»

Адрес: 125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

Тел.: +7 (495) 629-07-70,

web-сайт: <https://www.mosconsv.ru/>

